

Conclusões sobre a gestão da Bienal de São Paulo¹

Verena Carla PEREIRA²
Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP

Resumo

Este artigo tem como objetivo investigar e discutir o processo de gestão da Bienal Internacional de São Paulo. Desde sua criação, em 1951, pelo mecenas Francisco Matarazzo Sobrinho, a Bienal passou por diversos momentos de instabilidade, marcados por discussões estéticas, políticas e organizacionais. Os debates e polêmicas em torno da exposição cercearam o plano artístico e o plano institucional. Ao se apontar as mais diversas controvérsias ao longo de sua história, não se questiona aqui a qualidade artística da mostra; é incontestável o fato de que a Bienal exerce um papel decisivo nas artes visuais em escala nacional e internacional.

Palavras-chave: Bienal de São Paulo; artes visuais; gestão

O artigo aqui apresentado parte de uma pesquisa maior de Doutorado, defendida no primeiro semestre de 2016 e intitulada “A gestão das artes visuais através da Bienal de São Paulo: pode entrar sem medo que é só arte”. Para sistematizar o estudo da gestão da Bienal de São Paulo, delimitou-se o corpus de pesquisa às edições entre os anos de 1951 a 2012. O total de trinta mostras foi então distinguido em quatro fases que aparentemente apresentam certa unidade em seus mecanismos institucionais. São elas: os anos em que a Bienal esteve atrelada ao Museu de Arte Moderna – 1951 a 1961; a era Matarazzo, período em que o mecenas mais centralizou a gestão – 1962 a 1975; o período em que a Fundação Bienal ganha status de empresa – 1976 a 1990; e o período em a Fundação Bienal passa a trabalhar de forma mais efetiva com as leis incentivo e forma uma aliança mais forte com a iniciativa privada – 1991 a 2012.

Em 1947 é fundada a Galeria de Arte Moderna – para a qual Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo Matarazzo) é eleito presidente perpétuo. Em 1948, a Galeria passa a se chamar Fundação de Arte Moderna e depois se oficializa como Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Ainda em 1948, Ciccillo havia sido convidado para integrar o júri da

¹ Trabalho apresentado no GP Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, IA/UNICAMP, email: vcarlap@gmail.com.

Bienal de Veneza e, sob os auspícios do MAM, pela primeira vez uma delegação brasileira foi levada à mostra. O contato com a mostra italiana deu inspiração ao mecenas, que pretendia montar em São Paulo empreendimento análogo, inspirado nas exposições universais europeias do século XIX. O MAM contava com pouco mais de um ano de existência quando Ciccillo começou a desenvolver a ideia de uma Bienal.

A sustentação monetária da Bienal contou com contribuições governamentais crescentes desde o início. Mas pode-se associar o advento da mostra principalmente às vontades do novo empresariado paulistano, que buscava se aliar ao circuito artístico em formação em busca de prestígio. A primeira Bienal ocorreu por 60 dias, entre outubro e dezembro de 1951, no antigo Parque Trianon. Ocupando 5.000 m², reuniu 20 países e 1.800 obras, recebendo cerca de 100 mil visitantes.

Em sua primeira década, a Bienal foi realizada com uma gestão claramente doméstica e improvisada. Acima de um projeto gerencial, a mostra foi condicionada a vontades particulares de seu criador, Ciccillo Matarazzo, juntamente com as pessoas que por ele eram agregadas ao projeto, como os Diretores Artísticos, Secretários Gerais e sua então esposa Yolanda Penteado. O repasse de verbas públicas foi marcado pela inconstância e as iniciativas de criação de leis que garantissem o fomento da mostra pelo poder público não necessariamente tiveram seus termos efetivados. Os dados encontrados em material de arquivo são marcadamente desconexos e dificilmente foram encontradas informações exatas sobre a quantidade de fundos movimentados para a realização das primeiras seis edições da Bienais. De forma geral, pode-se afirmar que as requisições de verba apresentaram uma demanda crescente e constante: em sua primeira edição foram necessários cerca de 8 milhões de cruzeiros, enquanto a última edição desta primeira fase teria custado cerca de 60 milhões de cruzeiros. O aumento também foi consistente no que se refere à dívida acumulada, que no final dos anos 50 chegou à casa dos 30 milhões de cruzeiros.

A documentação de arquivo e o material de imprensa localizados não permitem aferir sobre os valores que teriam sido investidos pelo próprio Ciccillo Matarazzo. As versões sobre esta questão são as mais diversas. Entretanto, a análise dos números leva a crer que o mecenas teria sim injetado dinheiro próprio para a manutenção de “seu evento”. A somar as verbas possivelmente repassadas pelo poder público e pela iniciativa privada,

conclui-se que as bienais jamais teriam sido realizadas sem a complementação de uma verba extra, possivelmente advinda dos bolsos do mecenas.

Além da questão das verbas, nota-se que esses primeiros anos das Bienais foram marcados pela experimentação em sua gestão. A Diretoria do MAM parecia testar as opções de encaminhamento de sua produção, tanto nos processos de seleção, quanto nos processos de organização da mostra. A busca pela participação de um número cada vez maior de países e por uma quantidade crescente de visitantes também é factual. Assim, a valorização de critérios quantitativos em detrimento de métodos qualitativos dentro da mostra já se apresentava desde seus primeiros anos.

A Bienal, nesta primeira década, contou com a participação de um importante personagem: o Diretor Artístico. A função foi exercida pelos mais importantes críticos e intelectuais daquela época, como Lourival Gomes Machado, Sérgio Milliet e Mário Pedrosa, o que garantiu a manutenção do patamar artístico alcançado pela exposição desde sua primeira edição. Com o advento da Fundação Bienal, tal cargo é extinto, e a mostra fica à mercê dos desejos de Ciccillo Matarazzo.

Assim, fecha-se a primeira década, com uma Bienal ainda experimental, subordinada às mudanças políticas e econômicas do país e do mundo, mas caracterizada por um alto potencial artístico. Terminado esse primeiro período – no qual a Bienal esteve atrelada ao MAM – a instituição passa a viver uma nova fase, iniciada com a criação da Fundação Bienal em 1962, na qual a figura de Ciccillo Matarazzo apresenta cada vez mais destaque e centralidade: começam os anos 60 e, com eles, os Anos Matarazzo.

A segunda fase da gestão da Bienal foi caracterizada pela implantação de sua Fundação. Criada em 1962, a Fundação Bienal propunha uma maior sistematização do processo de produção da mostra. Em termos de verba, a Bienal recebeu diversas promessas de aumento nos recursos advindos da iniciativa pública. Ao assumir os convênios que antes eram recebidos pelo MAM, a Fundação Bienal parecia ter afiançado seu equilíbrio econômico. Entretanto, as mudanças na política do país acabaram por manter inconstantes os repasses. Assim, o que irá garantir a manutenção da instituição é a entrada de verbas privadas através da possibilidade de abatimento no Imposto de Renda pelos seus patrocinadores. A Bienal iniciava, dessa maneira, sua história de parceria junto à iniciativa privada através dos incentivos fiscais, processo que perdura até os dias de hoje, mas já embasado nas leis de incentivo voltadas para a cultura.

Ao mesmo tempo que a Bienal desestruturou sua base artística, com a extinção do cargo de Diretor Artístico, ela buscou sistematizar sua gestão, através da criação de diversos órgãos de apoio como a Assessoria de Artes Plásticas, a Comissão Técnica de Arte e posteriormente o Conselho de Arte e Cultura. A criação desses diversos colegiados buscava uma melhor organização dos múltiplos procedimentos de produção e manutenção da mostra. Paralelamente à formação desses núcleos, a Bienal também contou com a realização de diversos eventos visando a reestruturação da exposição. As reuniões promovidas entre críticos e artistas fomentaram a discussão sobre a estrutura da instituição, mesmo em um período no qual a gestão esteve fortemente concentrada na figura de Ciccillo Matarazzo. Entretanto, tais discussões não conseguiram impedir a transformação da mostra em um evento marcado pelo gigantismo e pela ausência de uma linha curatorial que justificasse os parâmetros expositivos.

Essa segunda fase da gestão da Bienal é marcada por um período de constante instabilidade, durante o qual a instituição teve que lidar com o influxo das questões políticas e econômicas pelas quais o país passava. A presença de tais influências gerou transformações diretas dentro da estrutura da mostra, principalmente no que tangia a seus processos de seleção e premiação. Foram criadas as Bienais Nacionais, uma tentativa de recuperação diante do desfalque causado pelo boicote às edições do final dos anos 60 e início dos anos 70.

De forma geral, a Bienal da década de 1960 e início da de 1970 atravessou um longo período de sobrevida, marcadamente desgastado e de reputação instável. Nesse momento também entra em ascensão o questionamento sobre a validade do modelo Bienal. As mostras análogas ao redor do mundo também entraram em crise, e dentro do Brasil a discussão sobre a validade dessa iniciativa, tanto em termos artísticos como econômicos, ganha abrangência. Assim, a Bienal chega à metade dos anos 70 desacreditada perante a classe artística e crítica do país – diversos artistas e críticos, como Mário Pedrosa, Lygia Clark e Hélio Oiticica se afastam da Bienal depois do boicote ocorrido no final dos anos 60. A repressão do período ditatorial também inibe a produção crítica sobre o evento: além de material simplesmente informativo, pouco se tem de material efetivamente crítico tanto nacional quanto internacional, principalmente no que se refere às cinco últimas edições dessa segunda fase de gestão da mostra. A Bienal termina os anos 70 desacreditada pelos diversos setores da sociedade, mas também desacreditada diante de seu maior defensor e tutor, Francisco Matarazzo Sobrinho, que decide sair da presidência da mostra.

Com a saída de Ciccillo Matarazzo da gestão da Bienal, no final da década de 1970, a Fundação começa a desenvolver uma administração mais profissional, com um organograma bem definido e um quadro diretivo ampliado. O Conselho de Arte e Cultura assume funções deliberativas e passa a exercer efetivamente suas atribuições, substituindo o caráter *pro forma* que possuiu nas décadas anteriores. Independentemente das mudanças em sua nomenclatura e forma constitutiva, o Conselho ou Comissão também conseguiu manter sua estabilidade, exercendo com solidez o trabalho durante as bienais do final da década de 1970 e década de 1980.

A marca da Bienal dos anos 80, entretanto, será o advento dos curadores, figura reivindicada desde os primeiros anos da mostra e de suma necessidade a partir da extinção do cargo dos Diretores Artísticos. A nova fase da exposição esteve estreitamente ligada à presença dos projetos curatoriais, que revelaram alternativas para uma Bienal desestruturada e desmotivada e fomentaram a discussão sobre o modelo Bienal. Os primeiros dois curadores da Bienal de São Paulo quebraram com a lógica diplomática da divisão da mostra por nacionalidades e apresentaram uma nova diagramação pautada na analogia de linguagem (termo cunhado pela própria organização da mostra). Romperam também com a atribuição de prêmios, prática continuamente questionada e criticada por sua suscetibilidade às demandas políticas e de mercado – um artista premiado na Bienal trazia para a galeria que o representava maior visibilidade, e, portanto, denúncias de que as premiações dentro da Bienal eram influenciadas pelos galeristas e marchands não faltavam. A partir da 18ª edição também se observa, em termo artísticos, uma maior aproximação com a arte contemporânea que vinha se desenvolvendo no mundo, e um certo distanciamento das vanguardas modernas que haviam impulsionado a criação da mostra. Para Ricardo Fabbrini, caberia à Bienal “contribuir na construção de linhas de continuidade histórica entre arte moderna e contemporânea, ou seja, verificar em que medida os artistas do presente operam signos da arte moderna, sem, entretanto, restaurar o imaginário vanguardista”³.

Em termos de sustentabilidade, a Fundação Bienal criou uma planificação para a captação de recursos. De forma geral, mesmo com alguns cortes e ajustes, os convênios assinados com a gestão pública foram cumpridos. Entretanto, deixaram de ser suficientes para a realização da mostra, tamanha a magnitude que esta havia alcançado. Em um

³ FABBRINI, R. Para uma história da Bienal de São Paulo: da arte moderna à contemporânea. In: Revista da USP nº 52. São Paulo: Ed. USP, 2001-2002. P. 53

primeiro instante, a Fundação continuou se valendo da legislação do Imposto de Renda para arrecadar fundos junto à iniciativa privada. Através de um objetivo plano de cotas de patrocínio, angariou fundos firmando parcerias com grandes empresas e instituindo dentro da mostra um espaço para o marketing empresarial. A partir de 1986, com a promulgação da Lei Sarney, que criou mecanismos específicos de isenção fiscal voltados para o estímulo à área cultural, a Fundação Bienal comemora sua independência da gestão estatal. Pela primeira vez em sua história, a mostra é realizada sem receber diretamente verbas públicas, ou seja, sua demanda por verbas deixa de ser inserida nos planos orçamentários das instâncias governamentais. É importante salientar que a captação de recursos via leis de incentivo também envolve uma forma de fomento público, a partir da percepção de que o imposto devido e deduzido do patrocinador em uma situação regular seria revertido aos cofres públicos. Entretanto, quando se diz nesse texto que não havia mais o recebimento de verbas públicas, está-se frisando que a transferência dos montantes não ocorria mais diretamente pelo governo, surgindo a figura do patrocinador, usuário das isenções fiscais, como mediador desse processo.

Claramente, no início dos anos 80, a urgência de articulação em torno de novas políticas de financiamento e a busca por alternativas de sustentabilidade estavam ligadas à ausência de mecanismos públicos que garantissem a estabilidade da Fundação. O país atravessava uma de suas maiores crises econômicas, com a inflação atingindo taxas astronômicas e com a sobreposição de planos de reerguida, que não galgavam sucesso. Assim, a Fundação Bienal se viu diante do impasse: ou buscava outras formas de sustento e fugia da dependência de um Estado falido, ou seria extinta.

Por último, destaca-se nessa terceira fase da gestão da Fundação Bienal a presença de empresários assumindo a Presidência. Não se pode ignorar o fato de que a existência da classe empresarial na administração da mostra é realidade desde sua criação, afinal Francisco Matarazzo Sobrinho era primeiramente um grande industrial paulistano. Entretanto, a partir de sua saída, a Bienal ficará nas mãos de outro tipo de empresariado: esses novos administradores não assumiram a gestão como a figura paternal do antigo mecenas, mas sim com a função de dirigentes, que enxergavam na Fundação Bienal uma empresa como outra qualquer, com foco nos fatores econômicos, produtivos e de gestão. Visando combater o dirigismo e a descontinuidade – fatores inerentes à iniciativa cultural e à Fundação Bienal – os novos presidentes implantaram estruturas de planificação similares àquelas vistas na gestão de empresas de outros setores econômicos. Cabia aos presidentes a

escolha dos curadores da mostra, mas era defendido por eles que a interferência nas questões artísticas se limitasse a essa escolha. A partir da escolha do curador, o presidente se concentra somente nas questões administrativas e de articulação política.

A mudança na administração conseqüentemente gerou uma maior planificação da gestão. Na prática, pode-se citar como um dos principais efeitos a efetiva organização e divulgação dos relatórios de gestão e dos balanços orçamentários da Fundação Bienal, os quais trazem dados mais concretos sobre a produção da mostra, com números específicos e informações sólidas. A produção de balanços e relatórios de atividades já estava prevista no Estatuto da Fundação Bienal desde sua instituição. Entretanto, nota-se que, nos anos 1990, essa prática se tornou mais consistente e a publicação de tais dados também passou a constituir material institucional para a busca de patrocínio junto à iniciativa privada. Esse é mais um dos sintomas de que a Fundação Bienal caminhava para um processo de profissionalização cada vez mais otimizado.

O final dos anos 80 na Bienal parecia antecipar o cenário de retrocesso que a cultura brasileira iria enfrentar no início dos anos 90 com a entrada do Presidente Fernando Collor de Mello, que desmantelou o pouco que se tinha desenvolvido em termos de incentivo à cultura no Brasil.

A partir da segunda metade dos anos 90, a Bienal não era mais a única megaexposição de arte disponível ao público brasileiro: foram realizadas, por exemplo, exposições com obras de Rodin, Monet, Dali e Botero, levantando o interesse de um grande público. O contato com a produção de importantes artistas, dos quais pouco ou nada havia sido visto no Brasil, oferecia uma reparação histórica à decadência apresentada pela Bienal e outras iniciativas no país nas últimas décadas. Assim, a presença de importantes obras das vanguardas artísticas internacionais nas megaexposições da década de 1990 trazia ao público a possibilidade de se atualizar.

A quarta fase da gestão da Bienal ganhou grande notoriedade através da imprensa: os diversos escândalos envolvendo seus presidentes, curadores e diretores foram amplamente noticiados, seja por conflitos internos, seja por denúncias de desvio de verbas ou acusações sobre associações indébitas. O questionamento sobre as quantias envolvidas na produção da mostra se amplia e a Bienal é inserida em um contexto de crítica à mercantilização da cultura. Não é como se as querelas internas da Fundação Bienal não fossem alvo de atenção da imprensa desde sua gênese, mas observa-se que a projeção

publicitária que a instituição havia galgado trazia juntamente uma maior visibilidade em relação às ações realizadas por seus gestores.

No começo dos anos 90, o Brasil retoma o regime democrático e a Bienal se insere no contexto de novas perspectivas para a atividade artística no país. Entretanto, em pouco tempo, o setor recebe um de seus mais duros golpes com a extinção de grande parte dos aparelhos culturais pelo então presidente Fernando Collor de Mello. Conseqüentemente, a Fundação Bienal também entra em crise. Com a extinção da Lei Sarney, a possibilidade de eliminar a dependência dos repasses diretos de verba governamental deixa de ser uma opção, e a instituição permanece vinculada às instabilidades políticas das instâncias de governo. Com isso, a dívida da instituição atinge seu recorde, e mais uma vez a continuidade da mostra é questionada.

Uma nova esperança surge com a saída do presidente Collor e a reestruturação do setor cultural: é sancionada a Lei Rouanet, que passa a ser largamente utilizada pela Fundação Bienal. As ações neoliberais do novo governo também implicaram diretamente na gestão da mostra, que mais uma vez teve sua administração intimamente ligada às instabilidades econômicas e políticas do país. O papel do Estado foi sempre sendo recolado para a Bienal, seja em seus primeiros anos, quando a mostra contava densamente com o apoio das instâncias públicas – cabe destacar a confiança depositada pelo Estado na criação da mostra – seja nos últimos anos, quando a mostra, em um momento instável, falhou em conseguir se desvencilhar da dependência das verbas públicas e voltou a receber repasses das diversas instâncias governamentais. Essa instabilidade na relação com o Estado pode estar diretamente ligada a uma inconstância no modelo de mecenato criado no Brasil. Ao longo de nossa história, o cenário cultural contou com o surgimento de alguns poucos mecenas – como Ciccillo Matarazzo, Assis Chateaubriand e Piero M. Bardi. Entretanto, quando o mecenato foi transferido para a iniciativa privada, com a aproximação de empresas bancárias, conglomerados industriais e de serviços, não se pode afirmar que uma prática de mecenato corporativo se formou. Essas instituições se aliaram à produção cultural de maneira frágil, visto que o patrocínio dessa ordem estava condicionado a uma série de prioridades e demandas internas às empresas: na prática, o marketing cultural é a instância sensível dentro do plano de trabalho da empresa e se torna ativo somente quando as outras demandas internas já foram respondidas. Em síntese: só existe apoio cultural se houver dinheiro em caixa. O marketing cultural é visto como uma oportunidade adicional de vendas ou como uma possibilidade para economizar anúncios na mídia. Ainda está em

desenvolvimento no Brasil o hábito de as empresas criarem políticas de investimento a longo prazo para marketing cultural: muitas ainda não percebem os investimentos na imagem institucional como algo primordial.

Hoje, a Fundação Bienal afirma que não recebe mais nenhuma verba diretamente das instâncias públicas, ou seja, a manutenção da instituição e a realização das mostras são custeadas por verbas das leis de incentivo – verbas públicas, mas não repassadas diretamente pelo Estado – e campanhas internas de arrecadação, como locação do Pavilhão, jantares e venda de publicações. A ratificação dessa independência só poderá ser comprovada daqui há alguns anos, se a Fundação Bienal mantiver esse afastamento, pelo menos econômico, em relação ao Estado.

Nessa última fase, os curadores ganham de vez o poder artístico dentro da mostra, independentemente dos desdobramentos e profundidade de seus projetos, o importante é notar que em termos artísticos o poder esteve na mão dos curadores, que centralizaram as decisões e assim homologaram o que a Fundação Bienal oferecia ao público brasileiro. O domínio dos curadores foi de suma importância para a realização de duas das principais mudanças na história das bienais paulistanas: a primeira, o banimento permanente do sistema das representações nacionais, quebrando com a tradição da “arte consular” que tanto colocou em questão a seriedade da mostra; a segunda, a extinção do processo de premiação na mostra, seguindo a tendência mundial das exposições de arte.

Nesta quarta fase, a Fundação Bienal também ampliou suas ações, notavelmente pela associação com o Programa Brasil Arte Contemporânea, através do qual a instituição se insere em um projeto voltado diretamente para o mercado de arte brasileiro e fomento da relação deste com o mercado internacional.

Por último, esta quarta fase é caracterizada como um período no qual a Fundação Bienal oficializa a manutenção de um setor Educativo dentro da instituição e desenvolve uma ampla gama de atividades voltadas para o processo de mediação. Nota-se também que este é um período de auge do processo de profissionalização interno da instituição, seja através do estabelecimento de um organograma mais objetivo, seja através da operacionalização da exposição.

Ao longo da pesquisa buscou-se entender qual a lógica da gestão da Bienal. No contexto geral, verifica-se no período pós-guerra a transformação da esfera pública burguesa, ligada ao pensamento europeu, no qual a cultura se torna essencial para a

formação do cidadão e das sociedades democráticas. No pós-guerra, o padrão americano – a cultura pós-moderna como bem de consumo – passa a imperar nos estudos culturais, que questionam a construção de uma esfera pública e uma cultura crítica que mantenha relação íntima com o mercado de bens simbólicos. Assim, a criação da Bienal pode ser pensada como ferramenta para expansão do mercado de bens simbólicos e para formação de uma indústria cultural. Em seus primeiros anos, enquanto a mostra se manteve principalmente como um projeto pessoal de Ciccillo Matarazzo, a Bienal se desenvolveu baseada na obstinação de seu mecenas, que mesmo diante dos cortes orçamentários e desistências de apoio fazia suas manobras para proteger a continuidade da mostra. Nessas primeiras fases, a Bienal também seguiu uma lógica diplomática, baseada no apoio das delegações nacionais e no apoio do governo nacional, principalmente através da parceria com o Itamaraty. Com a morte de Ciccillo, a Bienal aos poucos assume uma nova diagramação, tanto em termos de gestão quanto em termos artísticos. Surge um novo sistema de seleção, não mais baseados nas representações nacionais, e a figura dos curadores. Além disso, a mostra se insere na nova lógica de mercado que começa a se delinear a partir dos anos 1970. A Bienal começa a sofrer a influências dos aparatos hegemônicos desse novo sistema das artes, ou seja, das galerias, marchands, feiras de arte, entre outros.

REFERÊNCIAS

- ALAMBERT, F. e CANHÊTE, P. **As Bienais de São Paulo: da era do museu a era dos curadores**. São Paulo: Ed. Boitempo, 2004.
- ALMEIDA, F. A. **O Franciscano Ciccillo**. São Paulo: Editora Pioneira, 1976.
- ALMEIDA, P. M. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.
- AMARANTE, L. **As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987**. São Paulo: Ed. Projeto, 1989.
- ARANTES, O. **Política das artes – Textos Escolhidos I**. São Paulo: Ed USP, 1995.
- ARRUDA, M. A. N. **Metrópole e Cultura – São Paulo no meio século XX**. Bauru: Ed. da Universidade do Sagrado Coração, 2001.
- BIVAR, A. **Yolanda**. São Paulo: Girafa Editora, 2004.
- FABBRINI, R. **Para uma história da Bienal de São Paulo: da arte moderna à contemporânea**. In: Revista da USP nº 52. São Paulo: Ed. USP, 2001-2002.
- FARIAS, A. (Org.) **Bienal 50 anos: 1951-2001**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

Imagem da Marca. Revista Marketing Cultural, No. 12, Rio de Janeiro, Junho/1998.

SIMIS, A. **A política cultural como política pública.** Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador, Bahia.

SPRICIGO, V. **Relato de outra Modernidade: contribuições para uma reflexão crítica sobre a mediação da arte no contexto da globalização cultural.** Tese de Doutorado. Escola de Comunicação e Artes (USP), 2009.